

замечательной плеяды белорусских композиторов-романтиков, которые внесли существенный вклад в развитие белорусской культуры XIX века.

Литература

1. Ахвердова, Е. Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков / Е. И. Ахвердова, А. Л. Капилов. – Минск, 2000. – 142 с.
2. Бондаренко, Е. С. История белорусской музыкальной культуры до XX века / Е. С. Бондаренко. – Минск, 2007. – 73 с.
3. Дадзіёмава, В. Нарысы гісторыі музычнай культуры Беларусі. / В. У. Дадзіёмава. – Мінск, 2001. – 244 с.

ВЛИЯНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ
Т. ЛЕШЕТИЦКОГО НА СОВРЕМЕННУЮ ПРАКТИКУ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПОДГОТОВКИ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ
INFLUENCE OF PEDAGOGICAL VIEWS
OF T. LESHETITSKY ON MODERN PRACTICE OF EXECUTIVE
PREPARATION OF MUSIC TEACHER

Я. А. Колесникович, И. В. Кушнеревич
Ya. A. Kolesnikovich, I. V. Kushnerevich
БГПУ (Минск)

Аннотация. Авторами статьи рассматриваются вопросы актуализации профессиональных представлений о педагогических воззрениях Т. Лешетицкого. Обращается внимание на практическую значимость педагогического опыта выдающегося музыканта прошлого и возможность адаптации определенных аспектов его методики в современных условиях организации самостоятельной работы студента-пианиста над исполнительским репертуаром.

Annotation. The authors of the article addresses the issues of updating professional ideas about the pedagogical views of T. Leshetitsky. Attention is drawn to the practical significance of the pedagogical experience of an outstanding musician of the past and the possibility of adapting certain aspects of his methodology in modern conditions of the organization of independent work of a student-pianist on a performing repertoire.

Ключевые слова: педагогические идеи, фортепианная школа, исполнительская деятельность, методы и приемы работы.

Key words: pedagogical ideas, piano school, performing activities, methods and techniques of work.

В истории фортепианного искусства есть имена музыкантов, которые оказали значительное влияние на развитие музыкальной культуры не только своего отечества, но и способствовали расцвету музыкальных национальных школ многих стран мира. К числу таких музыкантов, можно с уверенностью отнести выдающегося польского пианиста и педагога Теодора Лешетицкого (1830 – 1915 гг.), который оставил будущим поколениям исполнителей свой не утративший и поныне метод профессиональной подготовки пианиста.

Наряду с великими русскими педагогами-музыкантами, братьями А. Г. Рубинштейном и Н. Г. Рубинштейном, В. И. Сафоновым, Н. С. Зверевым, С. И. Танеевым и др., Т. Лешетицкий стоял у истоков зарождения профессиональной российской пианистической школы, был в числе первых профессоров Санкт-Петербургской консерватории, которого заслуженно называли одним из самых талантливых и результативных педагогов. Среди его блистательных учеников – И. А. Венгерова, А. Н. Есипова, С. М. Майкапар, И. Я. Падеревский, В. В. Пухальский, Т. Д. Рихтер, А. Шнабель и др. Трудно переоценить значение этих музыкантов для развития пианистического искусства и музыкальной педагогики в XX веке. Они, являясь продолжателями фортепианных традиций Т. Лешетицкого и его учителя К. Черни, демонстрировали высокое исполнительское мастерство на концертных площадках. В качестве педагогов подготовили плеяду выдающихся музыкантов мирового уровня (В. С. Горовиц, Л. Бернстайн, С. С. Прокофьев, С. Т. Рихтер, М. В. Юдина, Б. Л. Яворский и др.). Эти высокие творческие достижения учеников Т. Лешетицкого убедительно доказали непреходящую ценность и актуальность его педагогических воззрений.

С позиции сегодняшнего дня для нас представляется важным изучение и осмысление методики Т. Лешетицкого в контексте ее использования в современной практике исполнительской подготовки студентов разных музыкальных специальностей. Вызывает неподдельный интерес педагогический опыт музыканта, который может и должен быть востребованным в практике исполнительского освоения музыкальных произведений будущим учителем музыки. Наши рассуждения о практической значимости педагогических взглядов Т. Лешетицкого опираются на анализ исторической, музыковедческой информации, представленной в различных

источниках. Прежде всего, следует отметить автобиографические труды учеников мастера (М. Брей, А. Е. Есиповой, С. М. Майкапара, И. Я. Падеревского, А. Шнабеля и др.), воспоминания которых дают нам широкие представления о деталях профессиональной работы их учителя за инструментом [3; 6; 8; 11]. Во многих современных исследованиях (А. Д. Алексеев, Н. Ф. Брагинская, О. А. Курганская, Е. С. Сартакова, Чжу Цзин и др.) анализируются основные положения школы Т. Лешетицкого, предпринимаются попытки реконструкции его идей в целостную педагогическую концепцию, отмечается влияние методики мастера на его учеников и на последующие поколения исполнителей [1; 4; 5; 8; 10]. В этом ряду следует особо подчеркнуть работу С. М. Мальцева «Метод Лешетицкого», в которой мы можем ознакомиться с трактатом (в переводе с немецкого) ассистентки профессора М. Брей «Основы метода Т. Лешетицкого» (1903г.), раскрывающим, по мнению самого автора метода, наиболее полно и достоверно его систему преподавания.

Значительный интерес представляют педагогические воззрения Т. Лешетицкого, которые, по нашему мнению, могут способствовать лично-профессиональному становлению будущего музыканта-педагога, совершенствованию его педагогического и исполнительского мастерства, культуры самостоятельной работы за инструментом. Прежде всего, мы отметили для себя приоритетность таких аспектов фортепианной школы Т. Лешетицкого как 1) индивидуальный подход к личности ученика; 2) особое отношение к постановке рук и организации пианистического аппарата; 3) звукотворческий процесс; 4) рационализация самостоятельных занятий за инструментом; 5) направленность педагогического воздействия на развитие художественно-образного мышления пианиста. Следует подчеркнуть, что под понятием «фортепианная школа» мы понимаем «направление в пианистическом искусстве, связанное с определенным художественным мировоззрением, эстетикой и педагогической практикой его создателя, воспитавшего целую плеяду талантливых исполнителей и педагогов» [2, с. 9]. Далее рассмотрим более подробно каждый из вышеуказанных аспектов.

Во-первых, необходимо остановиться на такой составляющей методики Т. Лешетицкого как направленность педагогического воздействия учителя на раскрытие личностных возможностей ученика. В этом отношении примером может служить особое внимание мастера к индивидуальности своих подопечных,

проявляющееся в глубоком проникновении в суть их характеров, мотивов исполнительской деятельности, природы музыкального дарования, технической оснащенности. По воспоминаниям А. Шнабеля преподавание мастера было направлено на то, чтобы «высвободить все скрытые возможности ученика, оно было обращено к воображению, вкусу, личной ответственности учащегося, но не содержало программы успеха, не указывало легкий путь к нему» [11, с. 147]. Требование учитывать неповторимость личности исполнителя находило реализацию в выборе различных стратегий и тактик ведения уроков с разными пианистами. Наиболее ярко, по мнению очевидцев, раскрывался педагогический талант Т. Лешетицкого с одаренными учениками, с которыми появлялась возможность уйти от обсуждения элементарной стороны исполнения в область решения сложных художественных задач. Понимая, что музыкой должны заниматься все желающие, мастер вывел для себя формулу идеального пианиста, которого отличает абсолютный слух, хорошие руки, яркий темперамент, чувствительность, ум и длительное прилежание [6].

Во-вторых, важно подчеркнуть особое отношение Т. Лешетицкого к формированию пианистического аппарата ученика, позволяющего осваивать произведения наивысшей технической сложности. Прямая и свободная посадка за инструментом, шарообразная постановка кисти с низким запястьем и закругленными пальцами, вовлеченность верхних отделов корпуса в игровую деятельность, использование разнообразных кистевых движений (кистевая «рессора», пронация и супинация), позиционная и весовая игра – все это покажется современному педагогу-пианисту общепринятыми правилами [3]. Однако для второй половины XIX века это был новый подход к организации игрового аппарата, который и наше время находит широкое применение в практике преподавания фортепиано.

В-третьих, можно констатировать, что новые подходы Т. Лешетицкого к постановке игрового аппарата, основанные на требованиях к свободе, физиологичности и целесообразности пианистических движений не могли не дать свои позитивные результаты в области звукотворческой деятельности. Фортепианная школа Т. Лешетицкого особенно славилась многообразием колористических оттенков звучания инструмента, что достигалось кропотливой артикуляционной работой над звуком. В арсенале мастера была целая система штрихов, которая использовалась как для особой выразительности исполнения, так и в качестве средства

отработки технических навыков. Достаточно упомянуть только некоторые виды legato (пальцевое *legatissimo* или игра с задержкой пальцев, обычное legato, подготовленное legato, legato в исполнении кантилены, legato *pianissimo* при исполнении кантилены), чтобы сложилось представление о широте артикуляционной палитры мастера с точно дифференцированными видами туше. Т. Лешетицкий, владеющий этими тончайшими нюансами звукоизвлечения, добивался от своих учеников красочного многогранного исполнения, выразительного фортепианного интонирования [7].

В-четвертых, с точки зрения практической значимости нельзя не отметить вклад Т. Лешетицкого в изменении привычных подходов к организации самостоятельной работы пианиста за инструментом. По мнению известного музыковеда А. Д. Алексеева Т. Лешетицкий «сыграл значительную роль в разработке передовых принципов обучения и в борьбе с отсталыми методическими воззрениями» [1, 270 с.]. Педагог высказывался о недопустимости бессистемных самостоятельных занятиях, ратовал за рационально-структурированную, целенаправленную и продуктивную работу. С. М. Майкапар называл такой подход своего учителя научной организацией труда исполнителя, в процессе которого должны отыскиваться оптимальные способы овладения техническими трудностями и достижения художественной законченности исполнения без излишней траты времени и сил [6]. Т. Лешетицкий учил детально прорабатывать текст с использованием определенных способов освоения музыкального произведения. На основе анализа профессиональных рекомендаций мастера своим ученикам можно сделать определенные выводы о наиболее эффективных приемах работы за инструментом и без него [3; 6; 8; 11]. К основным из них мы отнесли следующие: попеременное сочетание технической и аналитической деятельности (с преобладанием второй по времени); анализ и запоминание мельчайших деталей такта без помощи инструмента; чередование реального и мысленного проигрывания фрагментов; знание в совершенстве партии каждой руки; устранение исполнительских проблем сразу же после их возникновения; воспроизведение текста с любого такта; изучение фразировки с опорой на вокальную манеру исполнения; мысленный охват всего произведения.

В-пятых, одним из важных аспектов методики Т. Лешетицкого, на наш взгляд, является нацеленность педагогического воздействия

учителя на развитие музыкально-образного мышления молодых музыкантов. Многие указания мастера по воспоминаниям его учеников (М. Брей Э. Ньюкомб, А. Хуллаг и др.) облекались в особую словесную форму, насыщенную разнообразными ассоциациями и метафорами [3]. Так, позиционную игру в исполнении пассажей он сравнивал с браслетом, состоящим из связанных между собой звеньев прямых и обратных позиций с правильной аппликатурой, соответствующей каждому звену. Чистоту взятия аккорда на клавиатуре ставил в зависимость от формы кисти, подготовленной в воздухе (сродни портному, снявшему заранее мерку). Поворот запястья при исполнении арпеджиато сопоставлял с открыванием замка ключом и т.п. [3]. При подготовке концертного репертуара Т. Лешетицкий учил ориентироваться на слушателя, как это делает оратор, выступающий перед массой людей, настаивал на увеличении динамики, ясности агогики и четкости артикуляции [7]. Столь высокое владение педагогом искусством слова способно обогатить мышление юного музыканта разнообразными образными представлениями, что в свою очередь приблизит его исполнение к нужному художественному результату.

Таким образом, признавая своевременность педагогических нововведений Т. Лешетицкого на рубеже XIX и XX веков, можно с уверенностью говорить о значимости его педагогических взглядов и методики для современной практики обучения игре на фортепиано. Стремление к максимальному раскрытию индивидуальности ученика, осознанности и рационализации процессов художественного освоения музыкальных произведений, приданию исполнительскому аппарату больших технических возможностей, расширению тембральной красочности инструмента – эти принципиальные подходы к подготовке пианиста не утратили своей актуальности, отвечают насущным требованиям профессионального музыкального образования и могут быть востребованы в практике подготовки современного музыканта-педагога.

Литература

1. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства. В 3-х ч. : Учебник / А. Д. Алексеев. – СПб. : Издательство «Лань» ; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019. – 416 с.
2. Болотов, Ю. В. Исполнительская и педагогическая деятельность А. Н. Есиповой в контексте отечественного фортепианного искусства : автореф. дис. ... кандидата

искусствоведения : 17.00.02 / Ю. В. Болотов ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 2008. – 28 с.

3. Брей, М. Основы метода Лешетицкого // Метод Лешетицкого [Текст] : [монография] / С. М. Мальцев ; [Пер. с нем. и науч. ред. С.М. Мальцева]. – СПб. : ВВМ, 2005. – С. 55-144.

4. Брагинская, Н. Ф. Шопен в аранжировке Т. Лешетицкого: неизвестный автограф в Отделе рукописей Санкт-Петербургской консерватории / Н. Ф. Брагинская // Musicus. – 2010. – № 1 – С. 8-12.

5. Курганская, О. А. Обучение игре на фортепиано в России: этапы и стадии : XIX - XXI вв. : автореф. дис. ... кандидата педагогических наук : 13.00.08 / О. А. Курганская; Моск. пед. гос. ун-т. – М., 2008. – 25 с.

6. Майкапар, С. М. Из музыкально-педагогического наследия. Годы учения. О Бетховене. О фортепианной педагогике / С. М. Майкапар. – М. : Композитор, 2004. – 328 с.

7. Мальцев, С. М. Метод Лешетицкого и современный пианизм / С. М. Мальцев // Метод Лешетицкого [Текст] : [монография] / С. М. Мальцев. – СПб.: ВВМ, 2005. – С. 145-222.

8. Падеревский, И. Я. Из «Мемуаров Падеревского» // Стивенсон Р. Парадокс Падеревского / ред., авт. и перев. М. Мищенко. – СПб., 2003. – С. 92-109.

8. Сартакова, Е. С. История фортепианного отдела Санкт-Петербургской консерватории. 1862-1872 : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Е. С. Сартакова. – СПб., 2008. – 19 с.

10. Чжу Цзин. Преемственность принципов русской фортепианной школы в музыкальной педагогике Китая : автореф. дис. ... кандидата педагогических наук : 13.00.01 / Чжу Цзин. – Минск, 2019. – 31 с.

11. Шнабель, А. "Ты никогда не будешь пианистом!" / А. Шнабель ; [Пер. с англ. В. Бронгулеев, А. Хитрук]. – М. : Классика-XXI, 2002. – 332 с.